

Η ΠΟΛΙΤΕΙΑ... ΤΗΣ ΜΑΡΩΣ ΛΟΪΖΟΥ

Πρακτικά Ημερίδας
Αθήνα, 9 Μαΐου 2009

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Connecticut: Greenwood Press, 1992.

Scott, Jon C. «The Poetics and Politics of Adaptation: Traditional Tales as Children's Literature». *Children's Literature* 24 (1996): 193-198.

Suleiman, S. & Crosman, I. (επιμ.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.

Zyk, Rhoda. «The Little Mermaid: Three Political Fables». *Children's Literature Quarterly* 22.4 (1997-1998): 166-174.

Ποιητικές μυθοπλασίες
και ονειρικές πραγματικότητες:
Η φαντασία στο λογοτεχνικό έργο για παιδιά
της Μάρως Λοΐζου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

*Στο Στέλιο, για τα παιδικά του όνειρα που
αναζητούν το ενήλικο φαντασιακό μας...*

«Για το ταξίδι της στο βυθό [η Μαρία] δεν είπε τίποτα σε κανένα. Ούτε στη μαμά της, ούτε στον μπαμπά της. Όλοι πίστευαν πως τ'αυτάκι της Αφροδίτης που χάρισε στον μπαμπά το βρήκε ανάμεσα στα φύκια. Και μήπως ψέματα ήταν; Πρέπει κανείς να προσέχει πολύ τι λέει. Όλοι οι άνθρωποι δεν είναι έτοιμοι για τα μεγάλα μυστικά» (Λοΐζου, 2008: 50-51).

Προσανατολίζοντας ποιητικά τη (συγ)γραφή της προς τον καταλυτικό ρόλο της φαντασίας, η Μάρω Λοΐζου δείχνει να σέβεται τους όρους της μυθοπλαστικής σύμβασης που συνάπτει με τους μικρούς της αναγνώστες. Από τα πρώτα της ακόμη γραπτά για παιδιά διαφαίνεται η πρόθεσή της να διαπραγματευτεί αποκλειστικά τις συμβάσεις της καθημερινής πραγματικότητας με τη φαντασία, με το όνειρο, με το αδύνατο ή το απίθανο, καθώς και η τάση της να διευρύνει τα όρια της μυθοπλαστικής της αφήγησης στην προοπτική ενός άλλου, εναλλακτικού κόσμου που «κατασκευάζεται» και λειτουργεί παράλληλα με τον πραγματικό. Κινούμενη συνεχώς ανάμεσα στις ονειρικές δυνατότητες των (γλωσσικά εγγεγραμμένων) στοιχείων της πραγματικό-

τητας που της προσφέρουν εμπνεύσεις και στις μυθοπλαστικές υπερβάσεις τους, η γραφή της επιμένει να αναπαριστάνει φαντασιακά και να αναδημιουργεί ποιητικά τις πραγματικές εικόνες που προσφέρει η άμεση αντίληψη, αναδεικνύοντας τα αρχετυπικά στοιχεία που τις συνιστούν. Υπερβαίνοντας τη μιμητική σχέση με το δεδομένο και με το πραγματικό, η συγγραφέας βρίσκεται στο χώρο λειτουργίας της φαντασίας, δηλαδή στον πυρήνα του «φαντασιακού»,¹ προσδιοριστικό στοιχείο του οποίου είναι η «αναπαράσταση» που αναδεικνύεται σε «λυδία λίθο» της λογοτεχνικότητας, γενικά. Κυρίως, όμως, απενοχοποιεί την ενήλικη λογοτεχνική γραφή, για τις μεταφυσικές λειτουργίες της ή τις φιλοσοφικές προεκτάσεις της, και τις παιδικές αναγνώσεις που την ολοκληρώνουν, για την πιθανή (ενεργοποιημένη) ποιητική συνείδηση των φορέων τους.

Αναφορικά με μια τέτοια γραφή, λοιπόν, δεν ελέγχονται τόσο οι παιδικές αναγνώσεις, αν και εκτίθενται στις πολλαπλές πιθανότητες της μυθοπλασίας, όσο οι ενήλικες διαθέσεις της αφήγησης από την οποία αναδύονται οι κοσμογονικές εικόνες που στηρίζουν πρωταρχικά τη φαντασία και ενεργοποιούν την προσλαμβάνουσα συνείδηση του παιδιού-αναγνώστη, όχι μόνο σε επίπεδο εξωτερικών γεγονότων αλλά και εσωτερικών φαινομένων. Στις εικόνες αυτές που στηρίζουν με τα αρχετυπικά στοιχεία τους τη φαντασία της Μάρως Λοΐζου και νομιμοποιούν τις δραστηριότητες των αναγνωστών της πρέπει να αναζητήσουμε, κυρίως, την «πρωταρχή της μυθοπλασίας» της και όχι μόνο στα βασικά αφηγηματικά στοιχεία που την πραγματώνουν, δηλαδή στην πλοκή, στους χαρακτήρες ή στο σκηνικό

¹ Στη φιλοσοφία, γενικά, η φαντασία εμφανίζεται ως αποτέλεσμα και προέκταση του «φαντασιακού», το οποίο συνδέεται με το απόλυτο πραγματικό, πριν αποκοπεί από τις πρωταρχικές ρίζες του. Συνοπτικά, το «φαντασιακό» προσδιορίζει τη δραστηριότητα της φαντασίας ή τις δυνατότητες του λόγου, αλλά προσδιορίζεται και ως «διακείμενο»/«μήτρα» του πραγματικού ή ως ο χώρος μέσα στον οποίο αναπτύσσονται οι εικόνες και άλλα προϊόντα της φαντασίας. (Για περισσότερα βλ. Σαμαρά, 2002: 23-32.)

(Αθανασόπουλος, 2008: 53, 175).² Η φαντασία της, ακολουθώντας τους δρόμους του παραμυθιού και υιοθετώντας τους τρόπους της ποίησης, αναγορεύεται σε μία από τις κύριες συνιστώσες των μυθοπλασιών της, εφόσον ανιχνεύεται σε όλα σχεδόν τα γραπτά της για παιδιά, και δεν πρέπει να ελεγχθεί ως μια ασυνείδητη σύγχυση αλλά ως έκφραση, μάλλον, μιας υποσυνείδητης, σχεδόν αρχετυπικής, αλληλουχίας και σύνθεσης των (αντιθετικών) στοιχείων που την υποστασιοποιούν.

Η έννοια της φαντασίας, αν και επισύρει σχετικούς προβληματισμούς από το 17ο και το 18ο ακόμη αιώνα, κατευθύνει την προβληματική για τη λογοτεχνική γραφή κυρίως κατά τη διάρκεια του 19ου και του 20ού αιώνα, ενώ η «αξία» της φαίνεται ότι ισχυροποιείται και από τις πολλές αντιστάσεις που θα πρόβαλλε ένας ακριβής ορισμός του περιεχομένου της (Mathews, 2002: 1-36). Διατυπώνονται, λοιπόν, διάφοροι ορισμοί που ανθολογούνται ενδεικτικά αμέσως παρακάτω. Σύμφωνα με κάποιους η φαντασία είναι ένας από τους τρόπους λογοτεχνικής γραφής που χρησιμοποιεί μαγικές και υπερφυσικές μορφές ως το πρωταρχικό στοιχείο της πλοκής και του σκηνικού ενός έργου (Norton, 2007: 297), για κάποιους ταυτίζεται με τη μυθοπλασία που προκαλεί στους αποδέκτες της απορία ή θαυμασμό, φέρνοντάς τους σε επαφή και εξοικειώνοντάς τους με υπερφυσικούς και μαγικούς κόσμους (Nikolajeva, 1988: 12). Άλλοι τοποθετούν τη φαντασία ανάμεσα στις αισθήσεις και στην αντίληψη (Brett, 1986: 35, 58), ενώ άλλοι την απαλλάσσουν από την αντίληψη και τις αισθήσεις, επειδή εξυπηρετεί το Λόγο που εφοδιάζει το νου με τις ιδέες.³ Για άλλους η φαντα-

² Η «πρωταρχή της μυθοπλασίας», δηλαδή ο πυρήνας ή το έναυσμα της μυθοπλαστικής αφήγησης, αντιμετωπίζεται ως σημείο διαφοροποίησης της (κριτικής) θεώρησης της γραφής όχι μόνο από τους (λογοτεχνικούς) κριτικούς αλλά και από τους ίδιους τους συγγραφείς.

³ Ο I. Kant ονομάζει τη φαντασία αυτή «αισθητική», διακρίνοντάς τη από την «αναπαραγωγική», που μοιάζει με αυτό που ο S.T. Coleridge αποκαλεί «φαντασίωση», και από τη «δημιουργική», η οποία αντιστοιχεί στην «πρωτογενή φαντασία» του S.T. Coleridge. (Brett, 1986: 62). Για τον M.H. Abrams η διά-

σία δεν είναι ένας καθρέφτης που αντικατοπτρίζει το πραγματικό, αλλά δημιουργεί έναν καινούριο κόσμο που είναι ο καθημερινός κόσμος της αντίληψης αναδιοργανωμένος σε ένα άλλο επίπεδο συνύπαρξης των στοιχείων του (Brett, 1986: 57), ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι η φαντασία εκφράζει μία διαδικασία συνειρμική που προσφέρει τη δυνατότητα συσχετισμού των ιδεών ανάλογα με την ομοιότητά τους, με την εγγύτητα αλλά και με τη συχνότητα προγενέστερων συνειρμών (Brett, 1986:

κριση που επιχειρεί ο Coleridge εστιάζεται μεταξύ της «φαντασίας» («fancy») (ενός είδους, δηλαδή, μνήμης που προσδιορίζεται χρονικά και τοπικά και έχει για κύρια λειτουργία της την αναδιοργάνωση των αισθητηριακών εικόνων) και της «δημιουργικής φαντασίας» («imagination») (που δεν «επανασυναρμολογεί» απλά τις νοητικές εικόνες, τις οποίες προσλαμβάνουν οι αισθήσεις, αλλά τις «δημιουργεί», δηλαδή τις αναδημιουργεί, «διαλύοντας τις σταθερές και οριστικές οντότητές» τους και «ενοποιώντας τις σε ένα νέο σύνολο» (Abrams, 2006: 499-500). [Στο πλαίσιο των ορισμών που διατυπώνονται για τη φαντασία επιχειρούνται από διάφορους μελετητές πολλές άλλες ειδολογικές (ή και ποιοτικές) διακρίσεις της. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, αυτή που προτείνουν οι: Charles Temple, Miriam Martinez, Junko Yokota και Alice Naylor, σε «low fantasy» (που στα κείμενά της η πλοκή διαδραματίζεται στον κόσμο που ζούμε) και σε «high fantasy» (στα κείμενα της οποίας η δράση εκτυλίσσεται σε ένα «δευτερεύοντα» κόσμο, όχι στον πραγματικό). Περισσότερα βλ. στο βιβλίο τους: *Children's Books in Children's Hands: An Introduction to Their Literature*. Boston: Allyn & Bacon, 2005 (και ιδιαίτερα το κεφάλαιο: «Modern Fantasy and Science Fiction», σ. 380-412). Βλ. ακόμη το αφιέρωμα: «Λογοτεχνία του Φανταστικού», περ. *Διαβάζω* 464 (Ιούνιος 2006): 96-126.]

⁴ Ο ορισμός αυτός, ο οποίος απηχεί τις απόψεις τόσο του D. Hume όσο και του S.T. Coleridge, παραπέμπει και στη διάκριση της φαντασίας, ως δημιουργικής διαδικασίας, από τη φαντασίωση, η οποία είναι διαδικασία μνήμης και συνειρμών που δεν προσδιορίζονται χρονικά ή τοπικά. (Περισσότερα σχετικά με τις απόψεις του Hume και του Coleridge, βλ. Brett, 1986: 56-57, και 24-25, 41-72, αντίστοιχα. Βλ. ακόμη: Abrams, 2001: 295-348.) Για τον Sigmund Freud οι φαντασιώσεις δημιουργούνται από το υλικό που βρίσκεται στη διάθεση των αισθήσεων και συνιστούν μορφώματα που προέρχονται από διεργασίες του ανθρώπινου ψυχισμού. [Αναλυτικότερα βλ.: Φρόντ, 1994: 27-133, και Φρόντ, Σίγκμουντ. *Τρία Ιστορικά Ασθενείας: Ο Ράττενμαν, ο Πρόεδρος Σρέμπερ, ο Βόλφσμαν*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου.

24-25).⁴ Κάποιοι θεωρητικοί, όπως ο Tzvetan Todorov, θεωρούν τη φαντασία, την έννοια του «φανταστικού», ως δισταγμό που προκαλείται στα πρόσωπα και στους αναγνώστες της μυθοπλασίας, ή την προσδιορίζουν διαφορετικά, δηλαδή σε σχέση με άλλες συγγενείς ή παρεμφερείς έννοιες, όπως είναι η «φαντασίωση», το «όνειρο» κ.ά. Ο Todorov εξετάζει τη φαντασία, το «φανταστικό» σε σχέση με: το «αμιγές παράξενο» (τα συμβάντα εξηγούνται λογικά, αλλά παραμένουν αλλόκοτα για τον αναγνώστη), το «φανταστικό-παράξενο» (τα υπερφυσικά συμβάντα δέχονται μία ορθολογική εξήγηση στο τέλος), το «φανταστικό-θαυμαστό» (οι αφηγήσεις παρουσιάζονται ως φανταστικές και καταλήγουν με την αποδοχή του υπερφυσικού) και το «αμιγές θαυμαστό» (τα μυθοπλαστικά συμβάντα δεν εξηγούνται με κανέναν τρόπο) (Τοντόροφ, 1991: 40-51, 56-72).⁵ Τέλος, θεωρητικοί, όπως ο Gaston Bachelard, τη θεωρούν ως ανώτερη δύναμη της ανθρώπινης φύσης ή την ταυτίζουν με τη δυναμική παραγωγή εικόνων που ξεπερνούν την πραγματικότητα και προσφέρουν άλλες οπτικές θέασής της, πέρα από την άμεση αντίληψη και τις εμπειρίες.⁶

Είναι αξιοσημείωτο ότι όλες σχεδόν οι παραπάνω εννοιολογικές αποχρώσεις της φαντασίας, ανεξάρτητα από τον ιστορικό προσδιορισμό και το φιλοσοφικό, τον ψυχαναλυτικό ή το μεταφυσικό τους προσανατολισμό, εντοπίζουν άλλοτε διαφορετικά και άλλοτε μονοδιάστατα ως συστατικά στοιχεία κάθε φαντασιακής δραστηριότητας: τη λειτουργία του «αδύνατου» και την

Αθήνα: Επίκουρος, 1998, καθώς και το αφιέρωμα: «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», περ. *Διαβάξω* 163 (Μάρτιος 1987): 12-54.]

⁵ Αν και δεν είναι στις προθέσεις της παρούσας ανακοίνωσης η απόλυτη διάκριση και ο διαχωρισμός παρόμοιων εννοιών, παρουσιάζουν ενδιαφέρον οι σχετικές απόπειρες, ιδιαίτερα στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία. (Βλ. ενδεικτικά όσες ανθολογούνται στο: Brett, 1986.)

⁶ Οι συγκεκριμένοι ορισμοί συνιστούν, από την πλευρά μας, απόπειρα συναίρεσης των απόψεων που έχει διατυπώσει ο G. Bachelard για την έννοια της φαντασίας και όχι ακριβή απόδοση των θέσεών του, τις οποίες αναπτύσσουμε αναλυτικότερα παρακάτω.

ύπαρξη ενός εναλλακτικού κόσμου που θεωρείται «δευτερεύων». Παράλληλα, στη βάση κάθε τέτοιας αναζήτησης υπάρχει πάντα η αντιπαράθεση μεταξύ της πραγματικότητας και της μη πραγματικότητας, του είναι και του μη είναι (Rabkin 1976: 15, Bachelard 1982: 24, Sullivan 1992: 97-98, Blanchot 1949: 26, Frye 1996: 356).⁷ Η λογοτεχνία αντιμετωπίζεται ως παράγωγο δύο διαθέσεων/λειτουργιών: της «μίμησης» –δηλαδή, της επιθυμίας για απομίμηση και περιγραφή γεγονότων, ανθρώπινων όντων και αντικειμένων με τέτοια αληθοφάνεια, ώστε να αποτελέσουν κοινή εμπειρία και για τους άλλους– και της «φαντασίας», η οποία εκφράζει την επιθυμία για αλλαγή των δεδομένων της πραγματικότητας ή την ανάγκη για μεταφορικές εικόνες που μπορούν να κάμψουν τις αντιστάσεις αυτών που αποδέχονται τα προϊόντα της (Hume, 1984: 20).⁸ Με τον τρόπο αυτόν η λογοτεχνική φαντασία προσδιορίζεται πολιτισμικά, παράγεται μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο ενάντια στα όρια του οποίου αγωνίζεται, αναστατώνει τους κανόνες της καλλιτεχνικής αναπαράστασης και υπονομεύει τη λογοτεχνική αναπαραγωγή του πραγματικού (Jackson, 1993: 3-14), ενώ φτάνει να θεωρείται ταυτόσημη με κάθε απομάκρυνση από τη συμβατική ή «συμφωνημένη» πραγματικότητα, αφού σχετίζεται άμεσα με το «αδύνατο», με το απίθανο, με το υπερφυσικό (Sullivan, 1992: 98). Αυτή η έννοια του «αδύνατου» φαίνεται ότι «στιγματίζει»

⁷ Ενδιαφέρουσα, αν και αντιθετική, είναι και η θέση των υπερρεαλιστών, οι οποίοι, παρά το ότι δίνουν προτεραιότητα στην «υπερπραγματικότητα», την αντιμετωπίζουν ισάξια με την πραγματικότητα, αίροντας κάθε αντινομία μεταξύ τους. (Βλ. ενδεικτικά: Μπρετόν, Αντρέ. *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*. Μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα/Γιάννενα: Δωδώνη, 2019).

⁸ Η φαντασία συνδέεται άμεσα με τη δημιουργία της ποιητικής εικόνας και η σχέση της με τη μεταφορά είναι θεμελιώδης, αφού η υλοποίηση της φαντασίας παίρνει γλωσσική μορφή, η οποία γεννά τη μεταφορά. Η φαντασία, λοιπόν, εξωτερικεύεται μέσω της γλώσσας και της μεταφορικής σήμανσης, δηλαδή ενσωματώνεται «στο χαρακτηριστικό ανθρώπινο φαινόμενο της γλώσσας με τη μορφή της μεταφοράς». (Βλ. Hawkes, Terence. *Μεταφορά*. Μτφρ. Ν.-Γ. Πεντζίκης. Αθήνα: Ερμής, 2019, σ. 59).

την εννοιολόγηση της φαντασίας τον 20ό αιώνα, αφού θεωρείται ως «η Λογοτεχνία του αδύνατου» (Fredericks, 1978: 37), αντιμετωπίζεται ως ένα άλλο επίπεδο της πραγματικότητας μέσα στο οποίο υπάρχουμε και διαμορφώνουμε τις αντιλήψεις μας για την αρχική πραγματικότητα (Manlove, 1975: 3), φτάνει να ταυτίζεται με κάθε αφήγηση που στηρίζεται σε αδυνατότητες και «υπερφυσικότητες»⁹ και αναδεικνύεται, τελικά, στη βασική αρχή που προτάσσει κάθε μελέτη για τη φαντασία.¹⁰

Ο συγγραφέας, ωστόσο, δεν προσλαμβάνει μόνο απίθανους και υπερφυσικούς χαρακτήρες, ούτε και επιστρατεύει παράξενες φιγούρες ή περιγράφει απίστευτα περιστατικά, για να δομήσει απλώς τη μυθοπλαστική του αφήγηση· σαν ένα παιδί που παίζει χρειάζεται «να κατασκευάσει» τον τόπο και να συνθέσει έναν άλλο κόσμο μέσα στον οποίο θα μετατοπίσει τα αντικείμενα του δικού του κόσμου σε μια καινούρια και αρεστή σε αυτό τάξη, όπου όλα αυτά θα μπορέσουν να λειτουργήσουν. Όλοι οι φαντασιακοί σχηματισμοί του συνιστούν μια δραστηριότητα που διασώζει και προάγει τη φαντασίωσή του, την εκπλήρωση της επιθυμίας (Φρόντ, 1994: 151-155), ενώ αντιπροσωπεύουν συνθετικές ικανότητες που είναι απόρροια μιας πρωτόγονης κληρονομιάς, από την οποία αναδύονται πρωταρχικές εικόνες που ανοίγουν ένα παράθυρο στον κόσμο της φαντασίας (Σαμαρά, 2000: 113). Ως ένας άλλος κόσμος, «δευτερεύων» σε σχέση με τον πρωταρχικό (Nikolajeva, 1988: 35-42), ο τόπος αυτός διακρίνεται από απόλυτη συνοχή και αλληλουχία (Yolen, 1981: 141-46), ενώ διαθέτει τη δική του λογική και τα δικά του όρια από τα οποία δεν πρέπει να απομακρυνθεί (Cameron, 1962:

⁹ Έτσι, αδόκιμα, αποδίδουμε τη λέξη «preternaturals» που χρησιμοποιεί ο C.S. Lewis. (Γενικά, για τις σχετικές θέσεις του, βλ.: Lewis, 1961: 50-56.)

¹⁰ Αναφορικά με τη μυθοπλασία που γράφεται για τα παιδιά, απόλυτα αντιπροσωπευτικός είναι ο τίτλος ενός βιβλίου της Jacqueline Rose: *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. (London: MacMillan, 1992).

17).¹¹ Όταν οι αποδέκτες αυτού του κόσμου αγνοήσουν το γεγονός ότι είναι φανταστικός και τον αντιμετωπίσουν ως αληθινό, θα τον μοιραστούν και με τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν: πρωταγωνιστές, αφηγητή, συν-αναγνώστες. Μόλις, όμως, η φαντασιακή διαδικασία αυτού του κόσμου απομακρυνθεί ουσιαστικά από το ρεαλιστικό κόσμο, από την πραγματικότητα, σημαίνει ότι η ελευθερία απομάκρυνσης του συγγραφέα από το πραγματικό χρειάζεται να προσδιορίζεται από την υποχρέωσή του για αφηγηματική συνοχή και εγκαθίδρυση μίας σχέσης με την εμπειρία του αναγνώστη. Διαφορετικά, δε θα καταφέρει να διαμορφώσει με επιτυχία το λογικό ή λογικοφανές εκείνο πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναπτύξει το θέμα του και το σκηνικό του, θα αποδώσει τους χαρακτήρες του, θα καθορίσει με συνέπεια την οπτική γωνία της μυθοπλασίας του και θα εξελίξει την πλοκή της (Norton, 2007: 299-302). Σε μία τέτοια περίπτωση, επειδή η αφήγησή του δε θα διαθέτει την απαραίτητη εσωτερική ακολουθία και δε θα είναι πιστευτή, θα προκληθεί ένας δισταγμός στα πρόσωπα της μυθοπλασίας αλλά και στους αναγνώστες της, η διάρκεια του οποίου ταυτίζεται ουσιαστικά με εκείνη της φαντασίας, σύμφωνα με τον Todorov (1991: 53).¹² Η αξιοπιστία, λοιπόν, του μη πραγματικού κόσμου, και συνεκδοχικά η επιτυχία του φαντασιακού, εξαρτάται από την αναστολή αυτού του δισταγμού και της δυσπιστίας που προκαλούν στους αποδέκτες του τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά που τον συγκροτούν. Μόλις μια

¹¹ Το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει με την υπερρεαλιστική φαντασία που συνδέει ελεύθερα και χωρίς απαιτήσεις για συνοχή τα υλικά της. (Βλ. ενδεικτικά: Μουρέλος, Γεώργιος. *Εισαγωγή σε μια Φαινομενολογία του Δυνατού*. Αθήνα: Νεφέλη, 1994: 76-77).

¹² Στις προηγούμενες σελίδες ο Todorov (1991: 42-43) προσδιορίζει την έννοια του φαντασιακού, επιστρατεύοντας τρεις όρους/προϋποθέσεις για τον ορισμό του: το δισταγμό του αναγνώστη, που κινείται μεταξύ της φυσικής και της υπερφυσικής εξήγησης των συμβάντων της μυθοπλασίας, τη συντακτική και σημασιολογική όψη των μυθοπλαστικών συμβάντων και την επιλογή των επιπέδων ανάγνωσης.

τέτοια δυσπιστία εμφανιστεί, ο κόσμος αυτός χάνεται μαζί με τη γοητευτική μαγεία του και η τέχνη αποτυγχάνει (Tolkien, 1966: 37), ίσως επειδή η τέχνη δε λειτουργεί στην περίπτωση αυτή ως «ενδιάμεση» ορμή που εξισορροπεί τις άλλες δύο βασικές ανθρώπινες ορμές, τη φαντασία και τη λογική (Schiller, 1990: 19). Η Rosemary Jackson, αντίθετα, υιοθετώντας την άποψη του Dostoevsky, υποστηρίζει ότι η αληθινή φαντασία δεν πρέπει να κάμπει το δισταγμό που βιώνει ο αναγνώστης κατά τη διαδικασία ερμηνείας των γεγονότων, επειδή τότε ενδέχεται να καταργηθούν τα όρια του δυνατού αλλά και η σύμβαση που υπάρχει ανάμεσα στο συγγραφέα και στους αναγνώστες του (Jackson, 1993: 270). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η φαντασία πιστοποιείται ως προσδιοριστικό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης και, από τη ρομαντική ακόμη εποχή, αντιμετωπίζεται ως σύμφυτη με την παιδική ηλικία του ανθρώπου αλλά και με τη χειραφέτησή του (Sullivan, 1992: 100, 105-107). Αξίζει να επισημανθεί εδώ ότι οι φανταστικές μυθοπλασίες –ιδιαίτερα κλασικών έργων, όπως των: *Alice's Adventures in Wonderland*, του Lewis Carroll, *Peter Pan*, του James M. Barrie, *The Wonderful Wizard of Oz*, του L. Frank Baum, *Pinocchio*, του Carlo Collodi κ.ά, ή πολλών κλασικών παραμυθιών και μύθων– που απευθύνονται για αιώνες τώρα στα παιδιά έχουν συμβάλει σημαντικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης φαντασίας, γενικά, αλλά και στην ανανέωση της «ενήλικης» φανταστικής μυθοπλασίας, ειδικότερα, μέσα από την... πραγματική εμπειρία της αφήγησης ή της ανάγνωσης. Τα παιδιά-προαναγνώστες αποκτούν λογοτεχνικές εμπειρίες, κατά κανόνα, με τη βοήθεια των ενήλικων αναγνωστών, ενώ ως αναγνώστες τα ίδια ή ως ενήλικοι αναγνώστες αναζητούν τις πρωταρχικές (παιδικές) λογοτεχνικές τους εμπειρίες, από τις οποίες αντλούν αργότερα και ως ενήλικοι συγγραφείς (Mathews, 2002: 16-18). Γίνεται, έτσι, εμφανές ότι τα συστατικά στοιχεία της φαντασίας σχετίζονται, τελικά, με τον αναγνώστη και με τις δραστηριότητές του, αφού οι αναγνώστες, παιδιά ή ενήλικοι, είναι εκείνοι που μπορούν να διακρίνουν το

δυνατό από το αδύνατο, τους πρωτεύοντες κόσμους από τους δευτερεύοντες (Sullivan, 1992: 98-100).

Από όλες τις εννοιολογικές προσεγγίσεις της φαντασίας ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν, ιδιαίτερα για τους σκοπούς της συγκεκριμένης ανακοίνωσης, οι θέσεις που διατυπώνει ο Γάλλος διανοητής (φιλόσοφος, επιστημολόγος, θεωρητικός της λογοτεχνίας, μαθηματικός, χημικός, φυσικός) Gaston Bachelard (1884-1962). Η «Ψυχο-φαινομενολογική Θεωρία» του απηχεί την επιστημονική διαδρομή του από την Ψυχαναλυτική Θεωρία του S. Freud και την Αναλυτική Ψυχολογία του C.G. Jung στη φαινομενολογική θεώρηση του λογοτεχνικού φαινομένου (επηρεασμένος από τη φιλοσοφία του Hegel και τη φαινομενολογία του Edmund Husserl), ενώ στην προσπάθειά του να συζεύξει τη φιλοσοφία με τη λογοτεχνία¹³ προσδίδει μεταφυσικό χαρακτήρα στην αναγνωστική διαδικασία και αναπτύσσει έναν ιδιαίτερα σύνθετο φιλοσοφικό στοχασμό που ελέγχεται, ωστόσο, επιστημολογικά (Σαμαρά 2000: 97-99, Holub 2004: 441). Επηρεασμένος, στα πρώιμα κυρίως έργα του,¹⁴ από τον Freud, ο Bachelard αποκαλεί φαντασία την ικανότητα του ανθρώπου να καλύπτει με εικόνες τα ένστικτά του και τις συγκρούσεις που δημιουργούνται στην ψυχή του, καθώς και τους φόβους και τις επιθυμίες που μεταφέρει σαν πρωτόγονη κληρονομιά (Bachelard, 1938). Αποδίδει τριπλό χαρακτήρα στη

¹³ Η σύζευξη φιλοσοφίας και λογοτεχνίας απηχεί ένα ευρύ πεδίο αναζητήσεων/συζητήσεων για τις σχέσεις της φιλοσοφικής σκέψης με τη λογοτεχνική έκφραση και αφορά όχι μόνο το σημασιολογικό επίπεδο της φιλοσοφικής προβληματικής για τη λογοτεχνία αλλά και την ίδια την οντολογική προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων. Βλ. σχετικά το αφιέρωμα: «Φιλοσοφία και Λογοτεχνία» του περ. *Δευκαλίων* 26/2 (Αθήνα: Στιγμή, Δεκέμβριος 2008).

¹⁴ Αναφερόμαστε στα έργα του Gaston Bachelard: *La Formation de l'Esprit Scientifique* (1938), *La Psychanalyse du Feu* (1948) [ελλην. έκδοση: *Η Ψυχνάλυση της Φωτιάς* (1987)], και *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière* (1942) [ελλην. έκδοση: *Το Νερό και τα Όνειρα: Δοκίμιο πάνω στη Φαντασία της Ύλης* (1985)].

φαντασία: μορφικό, υλικό, δυναμικό, αναγνωρίζοντάς της τη δυνατότητα κατασκευής εικόνων από την πραγματικότητα που ξεπερνούν την πραγματικότητα (Bachelard, 1985: 21-22) αλλά και την ικανότητα της παραμόρφωσης των εικόνων που προέρχονται από την αντίληψη (Bachelard, 1943: 7). Οι εικόνες αυτές συνιστούν συμπλέγματα («σύνδρομα πολιτισμού»), που συνδέουν το (λογοτεχνικό) έργο με την ψυχή του δημιουργού, ενώ η απουσία τους το αποκόπτει από το ασυνείδητο (Bachelard 1985: 22-24, 1987: 43-46). Στη συνέχεια, αντιτάσσεται στη φροϋδική κριτική της λογοτεχνίας και μένει πιστότερος στην έννοια που δίνει στο ασυνείδητο ο C.G. Jung, θεωρώντας το «πρωταρχική φύση» και όχι απωθημένη συνείδηση ή καταπιεσμένες αναμνήσεις (Bachelard, 1960: 50).¹⁵ Παράλληλα, προσχωρεί σταδιακά στη φαινομενολογία, την οποία αντιλαμβάνεται κυρίως ως συνειδητοποίηση των ψυχικών φαινομένων και όχι των εξωτερικών γεγονότων (Σαμαρά, 2000: 87). Η φαντασία λειτουργεί ποιητικά, ως πηγή ποιητικών εικόνων, και φωτίζει τη συνείδηση των υποκειμένων που αντικρίζουν τις εικόνες αυτές. Από τη στιγμή που η διαδικασία μιας τέτοιας φαντασίας δεν εξαρτάται άμεσα από το ασυνείδητο, θεωρείται ως πρωταρχική λειτουργία του ψυχισμού και καθορίζει τη θέαση της πραγματικότητας που αποδίδεται γλωσσικά, ενώ προηγείται της σκέψης, της συγκίνησης, της θέλησης. Ακόμη και ο χρόνος δεν υπάρχει ως διάρκεια. Το παρελθόν χάνεται, το παρόν είναι αρχέτυπο που κοιμάται στο ασυνείδητο και, όταν αφυπνίζεται, συνδέεται με το παρελθόν της ανθρωπότητας (Bachelard, 1982: 6, 24). Αναπόσπαστα και αρχέγονα συστατικά του ψυχισμού μας είναι τα τέσσερα κοσμογονικά στοιχεία: η φωτιά, ο αέρας, το νερό, η γη. Τα στοιχεία αυτά, στα οποία προσαρτώνται οι υλικές φαντασιώσεις, αποτελούν συστήματα «ποιητικής πιστό-

¹⁵ Για τη σχέση του ασυνείδητου και του αρχέτυπου με τη φαντασία, κατά τον C.G. Jung, βλ.: Jung, C.G., *L'Homme à la Découverte de son Âme*. Μτφρ. Roland Cahen. Paris: Gallimard, 1964, σ. 311, και Jung, C.G. *L'Âme de la Vie*. Μτφρ. Roland Cahen-Yves Le Lay. Paris: Buchet-Chastel, 1971, σ. 62.

τητας», εφόσον μας πείθουν ότι είμαστε πιστοί σε «μία πρώτη οργανική πραγματικότητα» (Bachelard, 1985: 9), κινητοποιούν τη φαντασία και υποστασιοποιούν τις εικόνες που μας βοηθούν να παρακολουθήσουμε και να βιώσουμε τη λογοτεχνία, δηλαδή την κίνηση από την πραγματικότητα στη μη πραγματικότητα. Αυτή η κίνηση, ως εναλλαγή ύλης και ενέργειας, είναι μια δυναμική διαλεκτική διαδικασία που επηρεάζει τη γλώσσα και κρατά τον αναγνώστη σε επαφή με τη γλώσσα, συνυφαίνοντας το πραγματικό με το μη πραγματικό και συντηρώντας την επαφή μας με τις λέξεις, όταν έχουμε χάσει την επαφή μας με τα αντικείμενα (Bachelard, 1982: 25). Η διαδικασία αυτή, γνωστή ως «Ρυθμανάλυση» («la rythmanalyse») [ή «Σύμπλεγμα του Ορφέα» («le complexe d'Orphée»)], περιλαμβάνει τρία στάδια: εντοπισμό του κοσμογονικού στοιχείου που εμπνέει τις εικόνες που μας προκαλούν θαυμασμό, ταξινόμηση της φαντασίας σε πύρινη, αέρινη, υδάτινη ή γήινη (ανάλογα με το κοσμογονικό στοιχείο που τη στηρίζει) και, τέλος, ερμηνεία του (λογοτεχνικού) έργου, όχι μέσω της βιογραφίας του δημιουργού αλλά σύμφωνα με το βαθμό εμπλουτισμού και ανανέωσης των αρχετυπικών στοιχείων που αξιοποιεί (Bachelard, 1950: 148-149, Σαμαρά, 2000: 98-99).

Κάθε καινούρια εικόνα που δημιουργείται από τη φαντασία του λογοτέχνη αφυπνίζει ένα αρχέτυπο, το οποίο με τη σειρά του μας βοηθά να κατανοήσουμε επαρκέστερα τα τοπία της εσωτερικής μας ζωής, δηλαδή τα τοπία που είδαμε πρώτα στα όνειρά μας (Bachelard, 1982: 27, 228-230). Με άλλα λόγια, η ονειροπόληση του συγγραφέα δεν εξαντλείται στην «προσωπική (της) ικανοποίηση», όπως επιδιώκει το όνειρο που προβάλλει ατομικό χαρακτήρα, αλλά «ετοιμάζει ποιητικές απολαύσεις και για άλλες ψυχές» (Bachelard, 1982: 10-11). Σε μια τέτοια διαδικασία, η οποία διέπεται από ποιητική λογική, η φαντασία, ως ονειρική πραγματικότητα, αποδεικνύεται πιο ισχυρή από την πραγματικότητα και την καθημερινή λογική. Η ονειροπόληση μεταφέρει το δημιουργό σε έναν άλλο κόσμο, που είναι αντίθετος ή αντίπαλος του πραγματικού, αλλά στηρίζεται σε ποιητι-

κές εικόνες, δηλαδή σε εικόνες που επεκτείνουν και επενδύουν τα αρχέτυπα με καινοφανείς τρόπους. Η ανάδυση αυτών των εικόνων συνιστά, ακριβώς, για τον Bachelard τη φαινομενολογία του λογοτεχνικού έργου (Bachelard, 1982: 8, 1987: 40).¹⁶ Οι ποιητικές εικόνες που εκφράζουν τη δημιουργικότητα του συγγραφέα είναι «βιολογική κληρονομιά» του –όχι απόρροια των εμπειριών του, όπως θα υποστήριζε ο Freud– και τις μοιράζεται με τους αναγνώστες του που ταυτίζουν το όνειρο με τη φαντασίωση, με κύριο στόχο να τους εξοπλίσει με ποιητική συνείδηση (Bachelard, 1960). Απομακρύνεται, λοιπόν, από τη συνείδηση του συγγραφέα, για να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στο λογοτεχνικό κείμενο και στους αναγνώστες του, ενώ κύρια επιδίωξή του είναι να επεκτείνει τη δημιουργική κίνηση της δυναμικής φαντασίας και να τους φέρει σε επαφή με τη μη πραγματικότητα, για να τους γίνει οικεία και πιστευτή. Τελικά, όπως διαφαίνεται από τους στοχασμούς του Bachelard, το λογοτεχνικό έργο βοηθά τους αναγνώστες να δημιουργήσουν μια φαινομενολογία του χώρου που οι άνθρωποι ονειρεύονται, αλλά δεν είχαν την άμεση εμπειρία του.

Μετά την έκθεση όλων αυτών των θεωρητικών εννοιών και των φιλοσοφικών στοχασμών για τη φαντασία, γενικά, κάθε ειδικότερος λόγος για το ρόλο της φαντασίας στο λογοτεχνικό έργο για παιδιά της Μάρως Λοΐζου εμπλουτίζεται και υπαγορεύεται, αναπόφευκτα, από τη διαλεκτική των σχετικών απόψεων. Ωστόσο, όποια εννοιολογική κατεύθυνση και αν ακολουθήσει κανείς, για να ορίσει τη φαντασία, δεν μπορεί να αγνοήσει τη δυναμική διαδικασία που προκαλεί σε όλες τις φάσεις της λογοτεχνικής γραφής αλλά και την καταλυτική επενέργειά της στους τρόπους της λογοτεχνικής ανάγνωσης. Και αν επιμέρους ορισμοί επικεντρώνονται, αναγκαστικά, σε συγκεκριμένα προσδιοριστικά της στοιχεία, υπάρχουν θεωρήσεις, όπως αυτή του Gaston Bachelard, που επιχειρούν να συναιρέσουν όλες τις

¹⁶ Περισσότερα για την «ονειροπόληση», ιδιαίτερα στη σχέση της με το «μύθο», βλ. Samaras, 2005: 295-305.

πτυχές της και τη συνδέουν άρρηκτα με την όλη εξέταση του λογοτεχνικού φαινομένου.

Η Μάρω Λοϊζου βιώνει τους «κινδύνους» της συγγραφής και της έκφρασης, στους οποίους αναφέρεται ο Bachelard (1982: 244-245), αφού η φαντασιακή ανασυγκρότηση που επιχειρεί στηρίζεται στα αισθητικά στοιχεία που την ενεργοποιούν, εξασφαλίζει την ταυτόχρονη παρουσία του πραγματικού και του φαντασιακού αλλά και τη διαλεκτική σύνδεσή τους, φτάνει να λειτουργεί σαν την ποιητική στιγμή που συναρμολογεί τα αντίθετα, δηλαδή τη λογική και την άρνησή της, το «πάθος» (Μπασελάρ, 1997: 155-56). Με το ύφος του παραμυθιού και μέσα από τις ατραπούς της ποίησης η συγγραφέας ανταποκρίνεται στις δύο καταλυτικές αρχές-συνθήκες της φαντασίας, η οποία αναδεικνύεται σε έναν από τους κύριους άξονες των μυθοπλαστικών της αφηγήσεων: στην αρχή του «αδύνατου», που συνοδεύει ουσιαστικά κάθε απόπειρα εννοιολογικής οριοθέτησης του όρου «φαντασία», και στην ύπαρξη ενός πρόσθετου, μη πραγματικού κόσμου που, αν και «δευτερεύων», (πρέπει να) παρουσιάζει τη συνοχή του πραγματικού (Sullivan, 1992: 98-99). Οι δύο αυτές αρχές που «στιγματίζουν», τελικά, τη γραφή της Μάρως Λοϊζου συνιστούν ιστορικά, όπως επίσης ψυχαναλυτικά ή φαινομενολογικά, και το πλαίσιο θεώρησης της φαντασίας.

Όλοι σχεδόν οι τίτλοι των λογοτεχνικών έργων της για παιδιά συνδέουν τις μυθοπλασίες που εκπροσωπούν με το χώρο του φαντασιακού. Ενδεικτικά αναφέρουμε: *Ήταν και δεν ήταν, Ο κροκόδειλος που δεν είχε σκεφτεί ποτέ του να πετάξει, Η πολιτεία του βυθού, Οι περιπέτειες του χαμόγελου, Η Κατερίνα και ο Αόρατος, Η Ονειρώ, Η πεταλούδα που δεν μπόρεσε να κρατήσει την υπόσχεσή της, Το Ποτάμι τρέχει να συναντήσει τη Θάλασσα, Και το μικρό παιδάκι τρέχει στην αγκαλιά της μάμας του να συναντήσει την αγάπη, Θέλεις να πάμε μια βόλτα μαζί, Το αθάνατο νερό*. Οι εικόνες που ξεπερνούν τις αισθήσεις και τις εμπειρίες, όχι με σκοπό να τις καταργήσουν, αλλά να προσφέρουν διαφορετικές οπτικές γωνίες θέασής τους και

να συμβάλουν καταλυτικά στη φαντασιακή διαδικασία, η μαγεία, η απορία και ο δισταγμός μπροστά στο αδύνατο, στο ασυνήθιστο ή στο υπερφυσικό, είναι τα κύρια στοιχεία που συμμετέχουν πρακτικά στην εννοιολόγηση της φαντασίας από τη Μάρω Λοϊζου. Ας στοιχειοθετήσουμε την επιγραμματική αυτή αναφορά με κάποια ενδεικτικά παραδείγματα.

Η Κατερίνα και ο Αόρατος (Λοϊζου, 2008α)¹⁷ ξεπερνούν τους φόβους μιας παιδικής πραγματικότητας, βιώνουν επίπονα την αναζήτηση της αυτογνωσίας και συμβιβάζονται, τελικά, με το μικρόκοσμο της παιδικής ηλικίας αλλά και το μακρόκοσμο της ανθρώπινης ζωής, μέσα από μαγικούς τρόπους που θυμίζουν πρακτικές του *Πήτερ Παν*. *Και το μικρό παιδάκι τρέχει στην αγκαλιά της μαμάς του να συναντήσει την αγάπη* (Λοϊζου, 2001), βιώνοντας φαντασιακά τα μυστήρια που στοιχειώνουν ή απειλούν τη ζωή του, καταφέροντας να εξοικειωθεί με το «φανταστικό-παράξενο» (σύμφωνα με την ορολογία του Todorov), με τα υπερφυσικά για το ίδιο συμβάντα, αποδεχόμενο, τελικά, την ορθολογική εξήγησή τους. *Η Ονείρω* (Λοϊζου, 2007), ως διακειμενική φιγούρα του διεθνώς γνωστού *Παπουτσωμένου γάτου*, επιστρατεύει γνώριμους παραμυθικούς τρόπους και εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες της ονειρικής υπέρβασης, για να απαλλάξει το «αφεντικό» της από την καθημερινή αίσθηση του κόσμου και να αναδιοργανώσει τα πολλαπλά στοιχεία του σε ένα άλλο επίπεδο συνύπαρξής τους. Η φαντασία εδώ, όπως ακριβώς και στα παραμύθια, διατηρεί τη διάσταση του «θαυμαστού» (κατά την ορολογία του Todorov) των διαδικασιών της, εφόσον ο σχεδόν υπερφυσικός τους χαρακτήρας γίνεται αποδεκτός και, ουσιαστικά, νομιμοποιείται.

Όταν η ερώτηση *Θέλεις να πάμε μια βόλτα μαζί;* (Λοϊζου, 1976) υποβάλλεται στους αναγνώστες της μυθοπλασίας από

¹⁷ Η συγκεκριμένη έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008) περιέχει τις τέσσερις ιστορίες, οι οποίες, αρχικά, είχαν εκδοθεί ξεχωριστά (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 1988).

τον αέρα, το παράθυρο, το ταβάνι, το κρεβάτι, τους τοίχους ή τα αντικείμενα του γραφείου, ο ήρωας της ιστορίας διαλέγεται με την πραγματικότητά του και την κατανοεί, αφού πρώτα υπερβεί την άμεση αντίληψή της, για να συσχετίσει, τελικά, τα αισθητικά στοιχεία που τη συγκροτούν με την ποιητική και ιδεατή για τον παιδικό κόσμο λειτουργία τους. Μια παρόμοια διαλεκτική διαδικασία κυριαρχεί και στο βιβλίο *Ήταν και δεν ήταν* (Λοΐζου, 1993), όπου συναισθήματα, άψυχα αντικείμενα και έμψυχες οντότητες αντικατοπτρίζουν ποιητικά τον κόσμο της φαντασίας και ανανεώνουν συνειρμικά τις συμβάσεις της πραγματικότητας.

Σε όλα, σχεδόν, τα βιβλία αυτά, τα συστατικά στοιχεία της φαντασίας πραγματώνουν κάθε δραστηριότητά της: τη συνύπαρξη του δυνατού με το αδύνατο, του πιθανού με το απίθανο, του φυσικού με το υπερφυσικό, του πραγματικού με το μη πραγματικό, του είναι με το μη είναι. Παράλληλα, η αιτιακή συνύπαρξη των «πρωταρχικών» κόσμων με τους «δευτερεύοντες» δομούν και στηρίζουν τις μυθοπλαστικές αφηγήσεις με μια τέτοια αληθοφάνεια, ώστε να μην υπονομεύεται η λογοτεχνική αναπαραγωγή του πραγματικού αλλά και η σύμβασή της με το χώρο και τους όρους του φαντασιακού.

Η Μάρω Λοΐζου καταφέρνει να κάνει πιστευτούς τους «δευτερεύοντες» κόσμους της, ώστε η αφηγηματική συνοχή και η εσωτερική ακολουθία τους να αναστέλλουν τη δυσπιστία των αναγνωστών της, ακόμη και αν ένας αναμενόμενος και δικαιολογημένος αρχικός δισταγμός των παιδιών-αναγνωστών της απειλεί να αναστατώσει τη λογοτεχνική αναπαραγωγή, καθώς και την ισορροπία μεταξύ της φαντασίας και της λογικής. Επιστρατεύει, λοιπόν, τον πειστικό παραμυθικό λόγο, αφού, όπως δηλώνει, «το παραμύθι προχωρεί μ' έναν τρόπο που ταιριάζει με τον τρόπο που το παιδί σκέφτεται και βιώνει τον κόσμο» (Λοΐζου, 2005: 30). Προφανώς, πεπεισμένη και η ίδια ότι η φαντασία είναι σύμφυτη με τον παιδικό ψυχισμό ονειροπολεί μέσα από τα όνειρα των μικρών αναγνωστών της.

Αν ο Gaston Bachelard είναι αποφασισμένος να εφοδιάσει τους αναγνώστες της λογοτεχνίας με ποιητική συνείδηση (Bachelard, 1960: 15) –δηλαδή να τους κάνει κοινωνούς της λογοτεχνικής διαδικασίας, πιστεύοντας στο δυναμικό ρόλο της φαντασίας, αφυπνίζοντας τις κοσμογονικές εικόνες που κοιμούνται στη συνείδησή τους και ωθώντας τους έτσι να ερμηνεύουν τα λογοτεχνικά έργα, χωρίς όμως να διαλύουν τον κρυφό μηχανισμό των μυθοπλαστικών αφηγήσεων και χωρίς να παροπλίζουν τη δυνατότητα των κειμένων να τους εξαπατούν (Σαμαρά, 2000: 113)–, η Μάρω Λοϊζου, θεωρώντας τη φαντασία ως μία από τις «*ύψιστες ιδιότητες του ανθρώπου*» (Λοϊζου, 2001: 32-33), επιδιώκει με τη μαγεία του παραμυθιού και τις μεταφορές της ποίησης να βιώσουν οι αναγνώστες της τη λογοτεχνική υπέρβαση του καθημερινού κόσμου, προκειμένου να τον διαπραγματευτούν με τους όρους ενός άλλου κόσμου, φανταστικού. Γίνεται, δηλαδή, η συγγραφέας το θετικό υπερεγώ των αναγνωστών της, καθοδηγώντας τους να γίνουν συνδημιουργοί (Bachelard, 1943: 145). Βιβλία όπως: *Η Ονειρώ*, *Η πολιτεία του βυθού*, *Η Κατερίνα και ο Αόρατος*, *Ήταν και δεν ήταν*, όλα τα βιβλία των σειρών: «*Τρέχει-Τρέχει*», «*Το Θάυμα του Κόσμου*», «*Ένα Παραμύθι – Μια Χώρα*» κ.ά., θα μπορούσαν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά παρόμοιων μυθοπλαστικών ρυθμίσεων. Ας καταφύγουμε, αναλυτικότερα, και πάλι σε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα.

Από το πρώτο της ακόμη βιβλίο, το *Ήταν και δεν ήταν* (Λοϊζου, 1993), μία συλλογή από τρυφερά «*παραμυθοτράγουδα*» –όπου μια καρδούλα συνειδητοποιεί το λόγο ύπαρξής της, μια φλογέρα ερωτεύεται τον αέρα, μια στάλα νερού τον ήλιο, κ.ά.– η Λοϊζου προσφέρει πρωτότυπες εικόνες που αφυπνίζουν αρχετυπικά στοιχεία, τα αρχέγονα στοιχεία της ζωής, με τα οποία μπορεί ένας αναγνώστης να αναζητήσει συνειδητά ή να βιώσει ασυνείδητα τα οράματα της ατομικής του οντότητας αλλά και του κόσμου. Τα αρχέγονα στοιχεία που παρελαύνουν μέσα στις ιστορίες υπενθυμίζουν την οντολογική σχέση μας με την «*πρώτη οργανική πραγματικότητα*». Παράλληλα, η χαρα-

κτηριστική κίνηση/μετάβαση από την πραγματικότητα στη μη πραγματικότητα, από το είναι στο μη είναι, ανανεώνει την επαφή μας με τα πράγματα, έμψυχα και άψυχα, κινητοποιεί τη φαντασία μας και υποστασιοποιεί τις εικόνες με τη βοήθεια των οποίων παρακολουθούμε το λογοτεχνικό κείμενο και βιώνουμε τη μυθοπλασία του. Παρόμοια κίνηση, ως δυναμική διαλεκτική διαδικασία εναλλαγής ύλης και ενέργειας, όπου κυριαρχεί το νερό ως αρχέγονο στοιχείο και σύμβολο, εντοπίζουμε και σε άλλα βιβλία της για παιδιά, όπως: *Το Ποτάμι τρέχει να συναντήσει τη Θάλασσα* (Λοΐζου, 2007) *Το αθάνατο νερό* (Λοΐζου, 1997) κ.ά. Σε όλα αυτά τα βιβλία τα αρχετυπικά στοιχεία, τα οποία εγκαταβιώνουν στον παραμυθικό λόγο και ενεργοποιούνται στη συγχρονική διάσταση της γραφής, είναι ενσωματωμένα στις ποιητικές εικόνες που κατακλύζουν τις μυθοπλαστικές αφηγήσεις τους, διαμορφώνοντας τη φαινομενολογία τους και συμβάλλοντας στην κατανόηση των τοπίων της εσωτερικής μας ζωής. Επιτομή, ωστόσο, του φαντασιακού της Μάρως Λοΐζου θα θεωρούσαμε την παραμυθική ιστορία *Η πολιτεία του βυθού* (Λοΐζου, 2008β).

Στο βιβλίο αυτό η μικρή Μαρία, που ζει σε ένα ελληνικό νησί και περνάει τις μέρες της κολυμπώντας, συναντά μια παράξενη φιγούρα που την ταξιδεύει ονειρικά, καβάλα σε έναν ιππόκαμπο, στο βυθό της θάλασσας. Εκεί ανακαλύπτει μια παράξενη, ζωντανή πολιτεία που έχτισαν ναυαγοί πριν από χιλιάδες χρόνια και δοκιμάζει πολλές εκπλήξεις... Όταν θα επιστρέψει στην καθημερινή της πραγματικότητα, θα αντιμετωπίζει πλέον διαφορετικά τη ζωή της.

Η πολιτεία του βυθού αντιπροσωπεύει μια ουτοπική πολιτεία και παραπέμπει σε γνωστά παραμυθικά «μοτίβα» (ή σε πραγματικές ιστορίες) χαμένων κόσμων ή βυθισμένων πολιτειών, π.χ. της Ατλαντίδας. Η μικρή ηρωίδα βιώνει ονειρικά τη μετάβασή της από τον «πρωταρχικό» κόσμο στο «δευτερεύοντα», από τη γήινη πραγματικότητα στην υδάτινη, και σαν ένα πρόσωπο ορφικό αναβαπτίζει την ψυχή της στο (θαλασσινό) νερό, ώστε να την επιστρέψει εξαγνισμένη και μακάρια στην πρω-

ταρχική πηγή της, στην πρότερή της κατάσταση.¹⁸ Η συγγραφική φαντασία, λοιπόν, λειτουργεί ποιητικά, ως πηγή πρωτότυπων εικόνων και ως αφορμή συνειδητοποίησης των στοιχείων που τις ενεργοποιούν. Τα συμπλέγματα αυτών των εικόνων δεν αντιπροσωπεύουν μόνο το φαντασιακό της δημιουργού, αλλά συνδέονται και με τον ψυχισμό όσων εμπλέκονται στη μυθοπλασία, δηλαδή των ηρώων και των αναγνωστών της, που συνειδητοποιούν την κίνηση από την πραγματικότητα στη μη πραγματικότητα ως μία δυναμική διαλεκτική διαδικασία αλλά και ως ακολουθία ψυχικών φαινομένων. Τα φαινόμενα αυτά δεν εξαρτώνται όμως από το ασυνείδητο αλλά από τα αρχέγονα συστατικά τους, τα οποία προηγούνται της σκέψης και της επιθυμίας, και ενεργοποιούνται με τη συμβολή της γλώσσας. Η φαινομενολογία, λοιπόν, των εικόνων στηρίζεται σε στοιχεία κοσμογονικά που διευκολύνουν τη θέαση της ατομικής οντότητας και των εσωτερικών της τοπίων, ενώ επιτρέπουν την πρόσβαση σε πιο συλλογικές πραγματικότητες που έχουν πρωταρχική φύση. Στο συγκεκριμένο βιβλίο το κοσμογονικό στοιχείο που επικρατεί είναι εμφανώς το νερό και οι ποιητικές εικόνες που το ενεργοποιούν φαντασιακά είναι υδάτινες. Το νερό, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κοσμογονικό στοιχείο, υποστηρίζει ο Bachelard, «είναι μία πλήρης ποιητική αλήθεια» (Bachelard, 1985: 21), ενώ η συγγραφέας ως «ονειροπόλος γδύνεται και μπαίνει στο νερό» (Bachelard, 1985: 132) μαζί με τη ηρωίδα της, συνειδητοποιώντας τα τοπία της εσωτερικής της ζωής και βιώνοντας μια αισθησιακή πραγματικότητα που της προσφέρει παραστάσεις άγνωστες ή πρωτόγονες, για να δημιουργήσει τις εικόνες της μυθοπλασίας της. Η ερμηνεία, λοιπόν, της μυ-

¹⁸ Η κίνηση αυτή, η γνωστή «Ρυθμανάλυση» (ή «Σύμπλεγμα του Ορφέα») του Gaston Bachelard, παραπέμπει και στις φιλοσοφικές αναζητήσεις της Μάρως Λοϊζου, η οποία εκδήλωνε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το μυθικό πρόσωπο του Ορφέα και για τη μυστηριακή θρησκεία, τον «Ορφισμό», που συνδέθηκε με το όνομά του. Αντιπροσωπευτικό βιβλίο αυτών των αναζητήσεων της είναι *Το αθάνατο νερό* (Αθήνα: Κέδρος, 1997), από τη σειρά: «Ένα Παραμύθι – Μια Χώρα».

θοπλασίας αυτής στηρίζεται και στο κοσμογονικό στοιχείο που την εμπνέει και στις εικόνες που αυτό ενεργοποιεί. Δε θα μπορούσε, όμως, σύμφωνα με τον Bachelard, να αναλωθεί στην ατομική, σχεδόν αυτοβιογραφική, σύνδεση της Μάρως Λοΐζου με τη συγκεκριμένη μυθοπλασία, αν και υπολανθάνει συνειρμικά η αναφορά σε αρχέτυπα του γενέθλιου τόπου.¹⁹ Οπότε η διαδικασία νοηματοδότησης της μυθοπλασίας της πρέπει να σχετίζεται περισσότερο με το πόσο ανανεώνει ή επεκτείνει τα αρχετυπικά στοιχεία που αξιοποιεί στην αφήγησή της. Η ονειροπόληση της ίδιας, αν και μπορεί να ταυτιστεί με το όνειρο της ηρωίδας της που στηρίζει τη μυθοπλασία, υποστασιοποιεί τη γραφή που εκθέτει τη φαντασία και δεν εξαντλείται στην «προσωπική της ικανοποίηση», αλλά στοχεύει στις ποιητικές απολαύσεις και άλλων ψυχών (Bachelard, 1982: 10-11). Εξάλλου, οι ποιητικές εικόνες που πλάθει, επεκτείνουν αυτόματα τα αρχέτυπά τους, ενώ η ανάδυσή τους από το φαντασιακό της συνιστά τη φαινομενολογία του λογοτεχνικού της έργου, το οποίο αυτονομείται από το δημιουργό και γίνεται κτήμα των αναγνωστών του.

Αν και η ίδια θα διατύπωνε κάποιες επιφυλάξεις ή αντιρρήσεις σχετικά με την προηγούμενη «ψυχο-φαινομενολογική» αναφορά στην *Πολιτεία* της, παραμένει αναμφισβήτητο ότι η φαινομενολογία της γραφής της, που προσδιορίζεται ποιητικά και, μάλλον, υπερβαίνει τις αρχικές προθέσεις της, προβάλλει μια μεταφυσική και αναστοχαστική, αν όχι καθαρά φιλοσοφική, απόχρωση στις λογοτεχνικές της αναζητήσεις, με τις οποίες αγκαλιάζει τα παιδιά-αναγνώστες της, εκφράζοντας την αγάπη της και δείχνοντας ουσιαστικό ενδιαφέρον για τον ψυχισμό και το φαντασιακό τους. Αντιμετωπίζοντας, μάλλον, μετακριτικά όσα έχει επισημάνει η λογοτεχνική κριτική ή οι κριτικές πα-

¹⁹ Ο χώρος που περιγράφει [η ξέρα του «Γιασί Αντά», η οποία βρίσκεται ανάμεσα στο νησί της Κω (που ήταν γενέθλιος τόπος του πατέρα της αλλά και τόπος παιδικών διακοπών της ίδιας) και στην αρχαία Αλικαρνασσό], καθώς και τα πρόσωπα που εμπλέκει στην ιστορία της, αντλούνται από τη «φαινομενολογία» της παιδικής της ηλικίας, της δικής της ζωής.

ρουσιάσεις του έργου της, η Μάρω Λοϊζου προσπαθεί να αναιρέσει ή να υποτιμήσει, κυρίως από σεμνότητα, παρόμοιες διαπιστώσεις σε συνεντεύξεις της, δηλώνοντας ότι δεν είναι στις προθέσεις της να μυήσει τους μικρούς της αναγνώστες στη φιλοσοφία (Λοϊζου, 2001: 32-33) ή σε άλλους τομείς του επιστητού· όπως διευκρινίζει, προσπαθεί μόνο να αναζωογονήσει για τους αναγνώστες της αυτούς «την αίσθηση του θαύματος», να τους κάνει κοινωνούς στην «ποίηση του κόσμου» (Λοϊζου, 2005: 30) και να τους οδηγήσει σε μια αγνοημένη αρχετυπική «ποιητική κατάσταση». Αυτό, εξάλλου, πιστοποιεί και η ανασύνθεση που επιχειρεί σε δύο στίχους του T.S. Eliot: «Στην αρχή μου είναι το τέλος μου. Στο τέλος μου είναι η αρχή μου».²⁰

Βιβλιογραφία

Α. Πρωτογενείς Πηγές

Λοϊζου, Μάρω. *Η Κατερίνα και ο Αόρατος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008α.

Λοϊζου, Μάρω. *Η Ονειρώ*. (1979). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, ¹⁸2007.

Λοϊζου, Μάρω. *Η πολιτεία του βυθού*. (1983). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008β.

Λοϊζου, Μάρω. *Ήταν και δεν ήταν*. (1974). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, ²1993.

Λοϊζου, Μάρω. *Και το μικρό παιδάκι τρέχει στην αγκαλιά της μαμάς του να συναντήσει την αγάπη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2001.

Λοϊζου, Μάρω. *Θέλεις να πάμε μια βόλτα μαζί;* Αθήνα: Κέδρος, 1976.

Λοϊζου, Μάρω. *Το αθάνατο νερό*. Αθήνα: Κέδρος, 1997.

²⁰ Σε συνέντευξή της με τίτλο «Μπορούμε να μάθουμε από το παιδί...» η Μάρω Λοϊζου (2001: 32-33) δανείζεται την πρώτη πρόταση («Στην αρχή μου είναι το τέλος μου.») και την τελευταία («Στο τέλος μου είναι η αρχή μου.») του ποιήματος «East Coker» από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* του T.S. Eliot και τις (ανα)συνθέτει σε μία δική της, η οποία φαίνεται ότι αντιπροσωπεύει τη δική της βιοθεωρία (και κοσμοθεωρία). (Για το συγκεκριμένο ποίημα, βλ.: T.S. Eliot. *Η Τετάρτη των Τεφρών, Τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*. Μτφρ. Κλείτος Κύρου. Αθήνα: Ύψιλον, ²1994, σ. 45, 51).

Λοΐζου, Μάρω. *Το Ποτάμι τρέχει να συναντήσει τη Θάλασσα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, ²2007.

Β. Δευτερογενείς Πηγές

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, ³2008.

Abrams, M.H. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά-Σοφία Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, ²2006.

Abrams, M.H. *Ο καθρέφτης και το φως: Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Κριτική, 2001.

Alexander, Lloyd. «Flat-Heeled Muse». *Hornbook* 41 (1965): 141-46.

Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*. Μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολής, ⁴1982.

Bachelard, Gaston. *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*. Μτφρ. Γιάννης Εμίρης. Αθήνα: Ερατώ, 1987.

Bachelard, Gaston. *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*. Μτφρ. Έλση Τσούτη. Αθήνα: Χατζηνικολής, ³1985.

Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes: Essai sur l'Imagination du Mouvement*. Paris: José Corti, 1943.

Bachelard, Gaston. *La Dialectique de la Durée*. (1933). Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris: José Corti, 1942.

Bachelard, Gaston. *La Formation de l'Esprit Scientifique*. Paris: Vrin, 1938.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du Feu*. (1938). Paris: Gallimard, 1948.

Blanchot, Maurice. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.

Brett, R.L. *Φαντασίωση και φαντασία*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής, 1986.

Cameron, Eleanor. *The Green and Burning Tree: On the Writing and Enjoyment of Children's Books*. Boston/Toronto: Little, Brown, 1962.

Fredericks, S.C. «Problems of Fantasy». *Science Fiction Studies* 5 (March 1978): 37.

- Frye, Northrop. *Ανατομία της κριτικής: Τέσσερα δοκίμια*. Μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα. Αθήνα: Gutenberg, 1996.
- Holub, Robert. «Φαινομενολογία». Στο Raman Selden (επιμ.). *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*. Μτφρ. Αθηνά Βαλδραμίδου, Γιάννα Δεληβοριά, Ιωάννα Ναούμ, Άννα Παπανικολάου, Φαίη Χατζηιωαννίδου. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2004, σ. 405-444.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis*. New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. (1981). London & New York: Routledge, ³1993.
- Λοΐζου, Μάρω. «Με παραμύθια και ποίηση». (Συνέντευξη στη Ναταλί Χατζηαντωνίου). εφ. *Ελευθεροτυπία*, φ. 8896 (23/2/2005): 30.
- Λοΐζου, Μάρω. «Μπορούμε να μάθουμε από το παιδί...». (Συνέντευξη στη Ναταλί Χατζηαντωνίου). εφ. *Ελευθεροτυπία*, φ. 7812 (14/7/2001): 32-33.
- Lewis, C.S. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
- Μπασελάρ, Γκαστόν. *Η εποπτεία της στιγμής*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης, 1997.
- Manlove, C.N. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Mathews, Richard. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York and London: Routledge, 2002.
- Nikolajeva, Maria. *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.
- Norton, Donna E. *Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού: Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*. Μτφρ. Φωτεινή Καπτσίκη-Σεβαστή Καζαντζή. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2007.
- Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Σαμαρά, Ζωή. *Προοπτικές του κειμένου*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας, ²2000.
- Σαμαρά, Ζωή. *Τα άδυτα του σημείου: Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002.
- Samaras, Zoé. «Rêverie et Mythe». Στο: Chauvin, Danièle, Siganos, André & Walter, Phillipe (επιμ.). *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago, 2005, σ. 295-305.

- Schiller, Friedrich. *Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*. Μτφρ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου. Αθήνα: Οδυσσέας, 1990.
- Sullivan, C.W., III. «Fantasy». Στο: Butts, Dennis (επιμ.). *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*. London: MacMillan, 1992, σ. 97-111.
- Τοντόροφ, Τσβετάν. *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία*. Μτφρ. Αριστέα Παρίση. Αθήνα: Οδυσσέας, 1991.
- Tolkien, J.R.R. «On Fairy-Stories». (1947). Στο: *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine, 1966, σ. 3-84.
- Φρόνυτ, Σίγκμουντ. *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία: Μελέτες*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Επίκουρος, 1994.
- Yolen, Jane. *Touch Magic: Fantasy, Faerie and Folklore in the Literature of Childhood*. New York: Philomel, 1981.